CADERNOS AH!

#36

PERGUNTAS E PSEUDOPERGUNTAS

INGEBORG BACHMANN

Perguntas e pseudoperguntas
Ingeborg Bachmann

Tradução: Fernando Ramalho
Paginação: Fernando Ramalho
Fotografia da capa: autor desconhecido, Ingeborg Bachmann, 1962.

Ingeborg Bachmann (1926-1973) foi uma poeta e ensaísta austríaca..

Outubro de 2025

www.muralsonoro.com
muralsonoro.info@gmail.com

Senhoras e senhores,

Curiosidade e interesse: creio poder afirmar com segurança que são estas as razões que vos trazem a esta sala. Justificam-se pelo desejo de escutar algo sobre questões que vos preocupam — por outras palavras, pelo desejo de escutar juízos, opiniões e debates sobre objectos que supostamente consideraríamos, pela simples circunstância de existirem, suficientemente satisfatórios. Melhor: pelo desejo de escutar algo relativamente frágil, uma vez que tudo o que se diga sobre obras de arte é mais frágil do que as próprias obras. Isto é assim, creio, mesmo para as realizações mais exaltadas da crítica e para tudo o que é fundamental e essencial, o que se quis dizer esporadicamente e o que se quer dizer permanentemente. Diz-se para fins de orientação, e desejamos ouvi-lo pelo valor em si da orientação. Os escritores, desde logo, sempre demonstraram grande interesse

pelos testemunhos de outros escritores — em diários, cadernos, cartas e explicitações teóricas, e, mais recentemente, na revelação dos «mistérios da oficina do artista». Há apenas trinta anos, o poeta russo Maiakovski declarava aos seus leitores que tinham o direito de exigir que os poetas não levassem os mistérios da sua arte para o túmulo. Hoje, esse perigo praticamente desapareceu. Os poetas líricos, em particular, não poupam em anúncios, embora ainda estejamos longe de um consenso absoluto: um poema, mesmo nos nossos dias, continua a ter de ser concebido, construído, montado, produzido.

Seja como for, vamos sendo abundantemente iluminados, e até tendo acesso a mistérios que nada têm de misterioso. A diversidade da curiosidade é tão ampla quanto a das possíveis decepções, e tudo isso pode servir como uma desculpa provisória para as falsas esperanças que vocês alimentam, e que eu alimento ao ganhar coragem para sugerir que, embora nada possa ser ensinado a partir deste púlpito, alguma coisa pode ser despertada — a contemplação activa do desespero e da esperança com que alguns leitores — ou serão muitos? — se avaliam a si mesmos e à literatura contemporânea.

«Perguntas sobre Literatura Contemporânea», foi este o título escolhido para uma série inicial de palestras e, quando estava a prepará-las, incapaz até à última hora de encontrar um bom ponto de partida, voltei a reflectir sobre o título. Significa que deveríamos trabalhar a partir de perguntas já formuladas? Se sim, que perguntas, onde foram formuladas e por quem?

Ou deveríamos aspirar a chegar a respostas? Conhecendo bem as autoridades na matéria, podemos supor que alguma delas adiantaria perguntas e respostas aqui? E, sobretudo, que perguntas vale realmente a pena considerar? Devemos tratar as questões como procedem os jornais diários nas secções de artes, ou debater as que são abordadas nos congressos académicos, ou, esticando mais a corda, levar a sério questionários de rádio ou a secção de enigmas literários natalícios? Por exemplo: «O tema de um livro deve ser tratado friamente?»; «Será que a cronologia num romance ainda é possível na era da teoria da relatividade?», «A literatura moderna deve ser sempre tão sombria?»; «Dramaturgia *ad hoc*».

Ou deveríamos, por princípio, formular perguntas menos chamativas, menos sedutoras, como sucede no campo da crítica literária? Podemos atrever-nos, sem orientação nem conhecimento especializado, a procurar ajuda nesse campo? Temos, pelo menos, a garantia de que os salva-vidas estão a postos — interpretação empática, historicismo, formalismo, realismo socialista. Quem não gostaria de ser salvo nessas condições, sem qualquer custo? Até a psicologia, a psicanálise, o existencialismo, a sociologia, têm as suas próprias perguntas e propostas sobre a literatura. Por toda parte há axiomas, posições, pontos de vista, *slogans*, palavras-chave intelectuais e historiográficas, tudo para nos ajudar a descobrir qualquer coisa, e também para aprendermos a empreender essa descoberta. Mas não existe uma palavra-chave adequada às necessidades daquele indivíduo que se

chegue à frente no presente momento, consciente de todas as obras e de todas as eras que o precedem, até mesmo das obras mais recentes. Ele teme ter de recorrer, por falta de erudição, a certas experiências privadas com a linguagem e com os constructos classificados como literatura. No entanto, a experiência é a sua única orientação. Por curta que possa ser, talvez não seja pior conselheira do que um corpo de conhecimento que passa por muitas mãos, tantas vezes usado e abusado, tantas vezes esgotado e operando no vazio, sem qualquer revitalização por um mínimo de experiência.

O mais importante, para o escritor, são as questões que aparentemente estão para lá do alcance da literatura — aparentemente porque a sua tradução para a linguagem dos problemas literários que nos são familiares nos leva a considerá-las secundárias. Tantas vezes nem as percebemos. São destrutivas, temíveis na sua simplicidade, e quando não surgem, parece que nada de relevante acontece numa obra.

Olhando para o último meio século, com as suas tendências literárias – naturalismo, simbolismo, expressionismo, surrealismo, imagismo, futurismo, dadaísmo e tudo o mais que não cabe em nenhuma tendência –, parece que a literatura se desenvolveu de forma milagrosa, embora inconsistente, como sempre sucedeu em épocas passadas. Primeiro o *sturm und drang*, depois o classicismo, o romantismo, e assim por diante. Não é especialmente complicado conhecer bem esses períodos, mas o conhecimento do presente deixa muito a desejar.

Não conseguimos ver claramente o seu desenvolvimento ou o seu destino. Já nada é claro, nem mesmo a sensação de uma direcção ou de várias direcções. O mesmo problema se verifica com a história contemporânea. Por estarmos demasiado próximos, não conseguimos ter uma visão de conjunto. Só quando os clichês de uma época desaparecem é que descobrimos a sua linguagem e nos tornamos habilitados a descrevê-la. Mesmo no que respeita aos clichês de hoje, só os mais poderosos chegam à nossa consciência. Se tivéssemos palavras, se tivéssemos linguagem, não precisaríamos de armas.

Em relação à literatura, basta elencar os principais debates dos últimos anos. Por um lado, o lamento pela perda do centro, e os produtos literários sem centro recebem rótulos como: ilógico, demasiado calculado, irracional, demasiado racional, destrutivo, anti-humanista — em suma, todo o tipo de designação negativa. Por outro lado, os seus defensores recorrem a uma linguagem bastante similar, apropriam-se dos termos negativos ou criam os seus. Assim, e graças a Deus, falam, para nosso alívio, do ilógico, do absurdo, do grotesco, anti-, des-, de-, destruição, descontinuidade, há o antiteatro, o anti-romance, ainda ninguém falou do antipoema mas não faltará muito. Em paralelo há os produtos mais tradicionais, que avançam em ritmo lento, acompanhados pela crítica tradicional, com um vocabulário assente em palavras como artesanato, criatividade e substância. E a lista podia continuar. A ansiedade do pós-guerra bombardeou-nos ainda com mais palavras: deflorestação, caligrafia, grau

zero, existencial, lugares de ser, primeiro plano e segundo plano. Em consequência da catástrofe política na Alemanha e nos devastados países vizinhos, alimentada ao mesmo tempo pela premonição de novas catástrofes, a nossa geração testemunhou o recrudescimento do conflito entre literatura politicamente comprometida e a arte pela arte.

Portanto, podemos escolher. Basta expressar entusiasmo por um dos lados e repulsa pelo outro, assentando arraiais no lado que nos seduz. E de onde virá essa pressão para tomar partido como combatente nesse teatro de guerra? Ou será melhor manter a neutralidade para agradar a todos? Todos os escritores se encontram na posição complicada de viverem numa rede de favores e desfavores, e é impossível ignorar que a literatura hoje se tornou numa bolsa de valores. Mas essa constatação já tinha sido feita por Friedrich Hebbel em 1849. É daqueles assuntos em que as coisas não mudaram muito ao longo dos tempos. Mas deixemos de lado quer os partidários quer os neutros e procuremos uma terceira via: uma fuga, plena de obstáculos, da confusão babilónica das línguas.

A primeira e mais grave questão que recai sobre o escritor é o que justifica a sua existência. O indivíduo escritor, energizado e seduzido pela sua vocação, raramente a percebe, ou muitas vezes só a percebe tarde na vida. Porquê escrever? Para quê? E para quê, se essa missão já não lhe chega imposta de cima, se na verdade nenhuma missão de qualquer tipo sequer se apresenta? Escrever sobre o quê, expressar-se para quem,

expressar o quê aos seres humanos neste mundo? O escritor, mais sedento pelo conhecimento e pela interpretação do que outros, deve contentar-se com qualquer interpretação, qualquer sentido ou mesmo com qualquer descrição por mais clara que pareça? A linguagem é o seu meio de avaliação, ele avalia sempre. Ao nomear, será que avalia pessoas e coisas de uma forma que não seja indiferente, reprovável ou condenável? A sua missão, se é que a reconhece, não será caprichosa, confusa? Por mais que se esforce, não venderá a verdade um pouco aquém do necessário? Não será toda a sua actividade uma forma de arrogância, exigindo uma constante desconfiança de si mesmo, de cada palavra e objectivo? Esta questão deixou de ter interesse biográfico para quem se ocupa da literatura, mas é inquietante. Quando falamos da «morte da literatura», ponderando essa possibilidade como se a literatura estivesse prestes a chegar ao fim, precisamos de assinalar onde sempre residiram os pré-requisitos desse fim: os próprios escritores, a dor face à sua inadequação, a consciência culpada. Nos últimos anos, Tolstoi denunciou a literatura, escarneceu de si próprio e dos génios, acusou-se, e aos outros, de todo tipo de maldade e arrogância, de sacrificar a verdade e o amor, proclamando a sua falência intelectual e moral ao mundo. Gogol queimou a continuação de *Almas Mortas*. Kleist queimou *Robert Guiscard*, considerou-se um fracassado e suicidou-se. «Despertou em mim um grande desejo. A menos que o satisfaça, nunca serei feliz. É o desejo de fazer algo bom», escreveu ele numa carta. E o que significa

a interrupção silenciosa dos trabalhos de Grillparzer e Mörike? Não serão certamente circunstâncias externas a explicá-la. E a fuga de Brentano para a igreja, a sua retratação, a seu repúdio por tudo o que de belo escrevera? Todos esses recuos, suicídios, a mudez voluntária, a loucura, o silêncio, provêm do sentimento de culpa, uma culpa metafísica ou terrena, de dívida, uma dívida para com a sociedade que emana da indiferença, da ausência de qualquer coisa. Toda a inadequação nos confronta muito antes do período em que estamos. No nosso século, esses mergulhos no silêncio, os seus motivos e o seu ressurgimento são cruciais para entendermos os desempenhos linguísticos que os precedem ou seguem, porque a situação se tornou mais crítica. Pela primeira vez, a dúvida sobre a existência literária enfrenta a incerteza nas relações subjacentes. As circunstâncias de espaço e tempo foram estabelecidas, a realidade, deformada pela ciência de um modo que a tornou irreconhecível, aguarda uma nova definição. A relação íntima e assente na confiança entre Eu, Linguagem e Coisa foi abalada. O primeiro texto em que a dúvida e o desespero sobre a linguagem e a supremacia incompreensível das coisas surgem é a famosa «Carta de Lord Chandos», de Hugo von Hofmannsthal. Essa carta marca também seu afastamento inesperado da poesia pura e mágica da juventude — afastamento do estetismo.

«Mas, meu caro amigo, também os conceitos deste mundo me fogem da mesma maneira.

Como hei-de explicar-lhe este estranho sofrimento interior, este subir dos ramos carregados de frutos diante das minhas mãos estendidas, este recuar da água rumorejante diante dos meus lábios sequiosos?

O meu caso é, em poucas palavras, o seguinte: perdi completamente a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre o que quer que seja.

A princípio foi-se-me tornando impossível tratar um tema superior ou mais geral, servindo-me para isso das palavras que toda a gente usa fluentemente sem reflectir. Sentia um inexplicável mal-estar ao pronunciar as palavras «espírito», «alma» ou «corpo». Sentia-me interiormente incapaz de emitir um juízo sobre os assuntos da corte, os acontecimentos no Parlamento ou qualquer outra coisa. E isto não para evitar ferir quaisquer susceptibilidades, pois conhece bem a minha franqueza, que por vezes atinge as raias da leviandade, mas sim porque as palavras abstractas, de que a língua tem de servir-se naturalmente para emitir qualquer juízo, se me desfaziam na boca como cogumelos podres.»[1]

1 Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, Chão de Feira: Belo Horizonte, 2012 (trad. João Barrento).

E continua:

«Pouco a pouco, porém, estes estados de espírito foram alastrando como uma ferrugem que corrói tudo à sua volta. Até mesmo nas conversas familiares e corriqueiras, todos aqueles juízos que formamos sem pensar e com uma segurança de sonâmbulo se me tornaram tão problemáticos que deixei de participar em tais conversas. Sentia uma irritação inexplicável, que dificilmente escondia, ao ouvir frases como: «a coisa correu bem, ou mal, a fulano ou beltrano; o xerife N. é um mau homem, o pregador T. é uma boa pessoa; coitado do caseiro M., com filhos tão esbanjadores; e outro é merecedor de inveja, porque as filhas são poupadas; a família A está em ascensão social, enquanto a B se encontra em plena decadência». Não pode calcular como tudo me parecia improvável, me soava a falso, parecia estar a esboroar-se. O meu espírito compelia-me a ver numa proximidade transfiguradora todas as coisas que se referiam numa conversa; fazia agora com os homens e as suas acções o mesmo que fizera uma vez ao observar com uma lupa o meu dedo mínimo, que parecia um campo cheio de sulcos e covas. Não conseguia já ver as pessoas com o olhar simples

> do hábito. Tudo se me desagregava, se fragmentava e voltava a fragmentar, e não havia nada que um conceito pudesse abarcar. As palavras isoladas boiavam à minha volta, coagulavam em olhos que me olhavam fixamente e que eu era obrigado a fitar também: são redemoinhos que me causam vertigens ao olhar lá para dentro, que giram incessantemente, e lá no fundo está o vazio.[2]

Podemos encontrar experiências semelhantes em encontros tão díspares quanto os que surgem em *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, nalgumas novelas de Musil e em *Cérebros,* de Benn. Não devemos, no entanto, deter-nos em correspondências literárias. Mais vale partirmos do princípio de que estamos sempre perante choques radicais isolados. É costume dizer-se que certas coisas andam no ar. Eu não creio que andem simplesmente no ar, à mercê de todos, disponíveis para que todos as possam apanhar e apropriar-se delas. Na verdade, cada nova experiência é *produzida*, e não meramente apanhada no ar. Os que as apanham no ar — ou as copiam de outros — são os que nunca experimentaram nada por si mesmos. Penso que, enquanto as recorrentes e inevitáveis perguntas «porquê» e «para quê», seguidas de todas as que delas decorrem (incluindo as que se referem à culpa), não

2 *Idem, ibidem.*

forem colocadas, enquanto o próprio gesto que produz não se faça acompanhar por uma suspeita e, por conseguinte, por algum problema real, então não surgirá nova literatura. Isso pode parecer paradoxal, se há pouco falávamos da cessação da fala e do silêncio que se instala em consequência da dificuldade do escritor em lidar consigo mesmo e com a realidade — dificuldade que hoje se limita a assumir formas diferentes. Os conflitos religiosos e metafísicos foram substituídos pelos conflitos sociais, humanitários e políticos. E para o escritor, todos confluem no conflito com a linguagem. As grandes realizações dos últimos cinquenta anos, as mais genuínas — ou seja, as que manifestaram algum novo tipo de literatura —, não surgiram porque os escritores desejavam levar a cabo certas experiências estilísticas, ou porque tentavam expressar-se de uma ou de outra forma, ou porque queriam ser modernos, mas sempre quando, desafiando todo o conhecimento herdado, alguma nova ideia lhes deu um impulso comparável a um barril de pólvora — quando, desafiando as proposições morais formuláveis, um novo impulso moral foi suficientemente forte para incluir e esquematizar uma nova possibilidade ética. Nesse sentido, não creio que enfrentemos hoje os problemas que nos querem fazer crer que enfrentamos — ainda que, infelizmente, sejamos facilmente seduzidos a somar as nossas vozes a esse engodo. Tal como não acredito que, depois de tantas descobertas e aventuras formais significativas realizadas neste século (especialmente no seu início), nada mais nos reste

senão escrever de modo epigonal, isto é, ainda mais surrealista do que os surrealistas, mais expressionista do que os expressionistas, e que nada mais haja a fazer senão explorar as descobertas de Joyce e Proust, de Kafka e Musil. Afinal, Joyce, Proust e Kafka não se serviram de experiências já vividas ou de descobertas prévias. E, na verdade, o material externo que eventualmente utilizaram — e que pode ser discutido em seminários e dissertações — é manifestamente o aspecto mais trivial das suas obras: ou permanece à superfície ou foi fundido nas profundezas sem deixar vestígio. Se adoptarmos cegamente aquelas concepções da realidade, aquelas formas de pensamento de outrora, o resultado só poderá ser uma imitação pálida, uma versão enfraquecida das grandes obras. Se a única possibilidade fosse continuar, arrastar-se para diante e experimentar sem experiência até que isso parecesse valer a pena, então as críticas tantas vezes dirigidas aos jovens escritores de hoje provavelmente estariam todas muito bem fundamentadas. Mas as vigas começam já a ranger. A noite vem antes do dia, e o fogo é ateado no crepúsculo do entardecer.

A realidade sempre encontra uma nova linguagem quando ocorre um abalo moral, rico em conhecimento, e não quando alguém tenta refazer a linguagem a partir do zero, como se a linguagem, por si só, pudesse servir de estímulo ao conhecimento e revelar experiências nunca antes vividas. Sempre que alguém se limita a jogar com a linguagem para torná-la nova ao toque, ela rapidamente se vinga e expõe o seu artifício. Uma nova linguagem

precisa de um novo andar, e só pode adquirir esse andar quando é habitada por um novo espírito. Julgamos conhecer a linguagem como a palma da mão. No fim de contas, estamos constantemente na sua companhia. Mas o escritor não — ele não pode acompanhá-la. A linguagem assusta-o, não lhe surge transparente. Preexiste, claro, à literatura, activa e predestinada a um uso do qual ele não se pode servir. Para ele, a linguagem não é um reservatório inesgotável de material em que possa mergulhar à vontade. Não é o objecto social por excelência, a propriedade indivisa de toda a humanidade. A linguagem não se mostra capaz daquilo que ele deseja, do que ele pretende fazer com ela. Ele precisa de fixar os seus signos no interior dos limites que lhe foram prescritos e torná-la vital no contexto de um ritual. Tem de lhe imprimir um ritmo que não pode adquirir senão numa obra literária. Embora a linguagem possibilite uma atenção e uma sensibilidade à sua beleza, ela subordina-se, dócil, a uma transformação que nem no princípio nem no fim aspira a uma gratificação estética, mas sim a novos poderes de compreensão.

Refiro-me a um estímulo tão necessário que, por ora, não consigo identificar senão como um estímulo moral — e isso à plena vista de toda a moralidade. Refiro-me a uma força propulsora conferida a uma ideia que, na sua génese, pouco se importa com a sua trajectória, uma ideia que deseja o conhecimento e que deseja alcançar alguma coisa por meio da linguagem e por meio do trabalho até aos limites da linguagem. Para já, designemos essa coisa por realidade.

Uma vez iniciada essa trajectória, e desde que não seja uma trajetória especificamente filosófica ou literária, ela será sempre única e singular. Conduziu Hofmannsthal a um lugar diferente de George, voltou a ser distinta novamente para Rilke e de novo para Kafka. Musil esteve desde sempre destinado a seguir uma trajectória inteiramente diversa da de Brecht. Essa assunção de uma trajectória, essa centrifugação para o interior de um caminho no qual se floresce e se consome, no qual já nada de contingente consegue aceder às palavras e às coisas, quando isso acontece, penso que recebemos uma melhor garantia da autenticidade de um fenómeno literário do que quando vasculhamos as obras em busca de marcas felizes de qualidade. É claro que a qualidade é heterogénea, sujeita a debate e, de certa forma, até mesmo negável. Além disso, a qualidade encontra-se, uma e outra vez, nalgum poema de segunda ordem, num bom conto, num romance sedutor e engenhoso. Não é escassa, certamente não nos faltam peritos, mesmo hoje, e há acasos, singularidades ou produções desviantes naquelas margens que podem tornar-se nas nossas preferências pessoais. E, porém, só uma trajectória, uma manifestação contínua, uma constante matemática, um mundo inconfundível de palavras, um mundo de personagens e um mundo de conflitos são capazes de nos levar a reconhecer um escritor como inescapável. É porque tem uma trajectória, porque persegue o seu caminho como o único entre todos os possíveis, desesperado sob a pulsão de transformar o mundo inteiro num mundo seu, e culpado da presunção

de definir o mundo, que ele de facto existe. Porque sabe e diz a si mesmo: *sou inescapável*. A sua missão revela-se-lhe porque não pode escapar de si. Quanto mais começa a conhecê-la, mais singular se torna para ele, e mais a sua obra se deixa acompanhar por uma agenda teórica, secreta ou declarada. Ouvimos frequentemente dizer que embora Rilke tenha sido sem dúvida um grande poeta, não é certo que o conteúdo de prescrição do mundo e de visão de mundo nos interesse em absoluto — como se fosse um excedente dedutível, uma espécie de adorno pernicioso. O que importa, dizem, é o poema em si, a sua boa construção, ou até mesmo apenas o verso bem construído. Também ouvimos dizer que Brecht é um grande escritor, um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, mas que devemos, olimpicamente, esquecer ou veementemente lamentar que ele tenha sido comunista. Em termos brutalmente bárbaros: o que mais importaria seriam as palavras bonitas. A componente poética da poesia é agradável, apreciamo-la, especialmente quando nos mostram as ameixeiras ou as pequenas nuvens brancas. O esforço desmedido de Hofmannsthal para renovar, na sua obra, a exaurida tradição intelectual europeia — precisamente no momento em que essa mesma tradição cedia a um vazio — parece a muitos um trabalho inútil. E, no entanto, sem esses pontos de referência fictícios, nem as suas peças poderiam ter sido escritas nem a sua faculdade de juízo teria tido potência como força organizadora nos seus ensaios. No último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, Proust praticamente subsumiu toda a obra

numa teoria, refletiu sobre a sua génese, anexou-lhe uma apologia — e poderíamos perguntar: para quê? Era necessário? Eu acredito sinceramente que sim. E porque será — ouvi certa vez alguém perguntar — que Gottfried Benn não nos poupou à formulação de uma estética radical, esse projecto do seu mundo expressivo, essas palavras de ordem fanáticas — embriaguez, intensificação, o *eu* monológico? Mas teria ele realmente outro modo de dar destaque àquele punhado de poemas cujo mérito o próprio autor da pergunta estaria disposto a reconhecer? Serão realmente os episódios ensaísticos em *O Homem sem Qualidades*, de Musil, extrínsecos à obra? Podemos imaginá-la sem o seu fundamento numa utopia fadada ao fracasso, ou sem a sua procura por um «misticismo de olhos abertos»? Não será o livro o que é precisamente graças a todos as suas experiências racionais?

Não mencionei todos estes exemplos para condicionar a formação de uma opinião sobre escritores individuais e os seus erros, as suas obsessões monomaníacas, mas antes para nos recordar, através do nosso desnorteado assombro, dos sinais que nos facilitam o reconhecimento do novo, do surgimento de um escritor genuinamente literário e de uma forma genuína de literatura. Reconhecemo-los numa nova definição abrangente, num esforço definidor, na promulgação, velada ou expressa, de uma ideia inescapável.

É verdade que só as imagens são intemporais. Um pensamento, por estar enraizado no seu tempo, perece com o seu

tempo. Mas justamente porque perece, qualquer pensamento nosso deve ser novo se é autêntico e se deseja produzir algum efeito.

Jamais sonharemos agarrar-nos ao mundo das ideias do período clássico ou ao de qualquer outra época, uma vez que esses mundos não podem já ter substância para nós. A nossa realidade, as nossas disputas, tudo se revela diferente das desses mundos. Por mais gloriosas que consideremos certas ideias de uma era anterior, quando as convocamos como testemunhas, é sempre para apoiar as nossas próprias ideias do presente. Tal como não deveríamos supor que tudo foi já realizado por um punhado de grandes mentes que apareceu há quarenta ou cinquenta anos. Não adianta permitirmos que continuem a pensar por nós, como se fossem estrelas polares. Não adianta apoiarmo-nos indefinidamente nas admiráveis obras produzidas nas últimas décadas. Dessas obras, a única lição a retirar é que não podemos deixar de tomar os mesmos riscos. Na arte, não há progresso horizontal, mas apenas e só a ruptura incessantemente nova provocada por uma trajectória vertical. Os meios e as técnicas da arte são os únicos responsáveis pela falsa impressão de que ela progride. Mas o que é de facto verdadeiramente possível é a transformação. E o efeito transformador que emana das novas obras entranha em nós uma nova percepção, um novo estado afectivo, uma nova consciência.

Quando a arte se apossa de uma nova possibilidade, fornece-nos uma hipótese de aprendermos onde estamos ou

onde deveríamos estar, de como vivemos e de como deveríamos viver. Os projectos da arte não são concebidos no vácuo. Hoje, dificilmente alguém ainda acreditará que a literatura possa existir independentemente da situação histórica, que exista sequer um único escritor cujo ponto de partida não tenha sido determinado pelos dados do momento histórico. No melhor das hipóteses, o escritor consegue concretizar duas coisas: representar a sua época e apresentar algo para o qual a sua época ainda não está preparada. É verdade que existe, senão uma estagnação ansiosa, pelo menos uma demora intelectual daqueles que apenas são capazes de receber à distância o estímulo incendiário necessário. Durante toda uma geração foi Nietzsche que lançou a centelha que incendiou André Gide, Thomas Mann, Gottfried Benn e muitos outros. Para Brecht, foi Marx. Para Kafka, Kierkegaard. Joyce foi inflamado pela filosofia da história de Vico. Freud provocou inúmeros impulsos. E, mais recentemente, Heidegger tem sido uma grande influência.

Como poderiam surgir novos estímulos incendiários? É difícil dizer. Os especialistas, os peritos, multiplicam-se. Os pensadores não parecem disponíveis. Talvez Wittgenstein venha a exercer alguma influência. Ou Ernst Bloch. Não podemos senão conjecturar.

A arte como força transformadora…? «Transformação», em geral — eis a questão, uma questão que é apenas uma parte da primeira, dúbia e formidável, questão: o que queremos dizer com transformação e porque ansiamos pela transformação

através da arte? É evidente que procuramos qualquer coisa na arte! A arte já foi deslocada inúmeras vezes de um lugar para outro, da casa de Deus para a casa dos ideais, da casa da beleza para o *bateau ivre*, depois para os esgotos, de seguida para a casa dos sonhos e para o templo com os jardins suspensos, e depois para a sufocante atmosfera pseudomística de sangue e solo e, mais adiante ainda, para a casa da humanidade e a casa da política. É como se nunca tivesse desfrutado de um momento de paz, como se nunca lhe tivesse sido destinado um lar permanente. Por algum tempo, a arte recebe e reconhece comandos. E, um belo dia, volta a escutar outra vez. Esta é a sua peculiar versão de progresso, de migração.

E o quão aberto estará o escritor que deseja transformar? Essa também é uma questão importante. Ele deve participar de um drama que só se tornou plenamente público no nosso tempo: por ter uma visão completa do infortúnio da humanidade, parece que sanciona esse infortúnio, parece que fracassa em produzir o efeito desejado. Como permite que o seu olhar repouse sobre o infortúnio na sua totalidade, parece deixar por transformar o que é transformável. As pessoas vêem a espuma na sua boca e aplaudem. Nada se move, além desse calamitoso aplauso. E presumo que, graças aos inúmeros choques lúdicos que vêm sendo infligidos ao público nos últimos anos, se adquiriu um péssimo hábito, um embotamento ou um vício, como se se tratasse de uma droga, um choque ligeiro. Só a máxima seriedade e a luta contra o abuso das experiências

primordiais de sofrimento podem ainda ajudar-nos a despertar da sua fantástica letargia. «O povo precisa de poesia como de pão» — esta comovente, e por certo convicta declaração foi feita por Simone Weil há algum tempo. Mas hoje o povo precisa de filmes e de revistas ilustradas como de *chantilly*, e aquelas pessoas mais exigentes (entre as quais talvez nos incluamos) precisam de um choque, um pouco de Ionesco ou o uivo de um *beatnik*, para não perderem totalmente o apetite. A poesia como pão? Esse pão deve moer entre os dentes e reavivar a sensação de fome antes de ser capaz de a saciar. E essa poesia terá de ser temperada pelo conhecimento e amargurada pelo anseio, de modo a perturbar o sono aos seres humanos. Estamos, de facto, a dormir, somos uns dorminhocos, por medo de sermos obrigados a perceber o nosso mundo tal como ele é.

A nossa existência situa-se hoje no ponto de intersecção de tantas realidades mutuamente desconectadas, repletas dos valores mais contraditórios. Podemos cultivar, no interior das nossas quatro paredes, um idílio doméstico ao estilo patriarcal, ou libertino, ou o que se quiser, mas lá fora somos lançados para um mundo funcional, utilitário, com as suas próprias ideias sobre a nossa existência. Podemos ser supersticiosos e bater três vezes na madeira, mas os relatórios sobre o estado actual da investigação científica e do desenvolvimento dos armamentos têm os seus próprios elementos de consolo quanto à preservação da nossa segurança e liberdade. Podemos acreditar na imortalidade da alma e expor perante nós próprios as

nossas descobertas espirituais, mas lá fora deparar-nos-emos com outras descobertas. Lá fora, os gestos são decididos por testes, negócios, autoridades. Lá fora, para o bem e para o mal, somos registados, classificados e avaliados. Podemos ver fantasmas ou valores. Seja como for, há uma tonelada de ambos, e podemos entregar-nos a todos, se nos sentirmos bem em manter, simplesmente, tudo soberbamente compartimentado na prática. Dentro estão a interioridade e os significados, a consciência e o sonho. Fora estão a função utilitária, a ausência de significado, os clichês e a violência silenciosa. Não baseemos o nosso pensamento apenas num princípio. Isso é perigoso — baseemo-lo em muitos princípios.

Nestes tempos chegamos já ao ponto, na nossa pura aquiescência passiva, de permitir um estado de coisas que Hermann Broch execrava num aforismo pleno de fúria selvagem. Se é verdade que as coisas chegaram a tal ponto, o aforismo é válido. «Moralidade é moralidade; negócios são negócios, guerra é guerra, arte é arte.»

Se o suportarmos pacientemente, se permitirmos que o desprezo contido no «arte é arte» sirva de substituto para o Todo, se os escritores o suportarem diligentemente e o incentivarem com leviandade, se a dissolução deliberada do gesto de comunicação com a sociedade, gesto que está sempre em perigo e, portanto, sempre necessita de ser renovado, e se a sociedade se afastar da literatura sempre que ela esteja imbuída de um espírito sério e incómodo, desejoso de transformação,

tudo isso equivalerá a uma declaração de falência. A função do escritor não poderá ser, simplesmente, possibilitar às pessoas a fruição de algumas formas artísticas difíceis, despertar uma compreensão da arte — essa profilaxia contra a arte que pretende torná-la inócua. Sob tais medíocres auspícios, nenhum de nós teria algo a perder com o outro. Nem a arte dos seres humanos, nem os seres humanos da arte. Nesse caso, também as perguntas deixariam de ser necessárias.

Mas continuamos a fazê-las, seja como for. E fá-las-emos no futuro, para que elas recuperem o seu carácter vinculativo.

Fim

AH!
Associação Mural Sonoro
Cç. Santana, 169
1150-303 Lisboa